

LE FLAMENCO, LES NOCES DE SANG ENTRE R'ÉEL ET CULTURE

Claire Gillie¹

RESUMO

O flamenco faz a voz dançar na corda bamba da solidão, dança equilibrista nas asas do desejo e da morte. Pois a voz anima o corpo, até o transe, até o risco do encontro abissal com o “silêncio mutilado”, como o nomeia Garcia Lorca: voz reduzida a interrogar a perda que nela se inscreve. É na encruzilhada da etnomusicologia e da antropologia psicanalítica que são aqui convocadas as vozes do Flamenco, pelo que elas incarnam, de modo dilacerante, as bodas de sangue entre Real e Cultura, entre real do corpo, leis culturais e suas transgressões. As *lalias* e o *duende*, vindos das entranhas do corpo, falam desse gozo perdido de uma origem de língua, entre palavra e silêncio; é o que anima a palavra do analisante balbuciente que se arrisca na arena de significantes.

PALAVRAS-CHAVE: *Duende*. Flamenco. Gozo. Pulsão Invocante. Voz Rançosa.

¹ Psicanalista, Doutora em antropologia psicanalítica (Paris 7), membro do *Espace analytique* (A.M.e) e da *Fondation européenne pour la psychanalyse*, Presidente e membro do CRIVA (*Cercle de Recherche International Voix Analyse*), membro associado do CRPMS (Paris 7), responsável da Especialização (D.U). *Voix et symptômes, psychopathologie et clinique de la voix* (Paris 7), professora titular de musicologia. E-mail: gillie.claire@gmail.com

La voix ne peut supporter parfois ce destin lié à son sexe qui serait, pour les femmes, de gravir les pentes de l'aigu jusqu'à l'extase du cri inarticulé, qui oscille entre douleur, jouissance charnelle et jouissance mystique. Du côté des hommes, la voix s'adonnerait au frisson des graves qui s'insinue dans les arcanes des entrailles; leur grondement semblable au bourdon de l'orgue, fait du réel du corps une voûte de cathédrale. La voix, pour les deux sexes, c'est celle qui redonne du corps à la parole, creuse un asile dans le bas du corps, jaillit des entrailles, de derrière l'ombilic qui fut notre première blessure à l'entrée dans le monde. Une voix qui anime le corps, jusqu'à la transe, jusqu'à la danse. Jusqu'au risque de la rencontre abyssale avec le silence: voix réduite à interroger la perte qui s'inscrit en elle. « Silence mutilé » selon Garcia Lorca (2010, p. 13) qui écrit dans *Précieuse et le vent des Romancero gitano*: « Le silence sans étoiles / Pour fuir ce tintement tombe / où la mer se brise et chante ». Car même s'il ne s'agira pas ici de la danse flamenco, on se rappellera que pour plusieurs auteurs et poètes, « même la mort se danse » comme l'écrit Georges Didi-Huberman (2006, p. 14-15) dans son texte *Le danseur des solitudes*. Evoquant l'apparition de Israël Galván sur la scène de la Maestranza, un soir à Séville, il écrit: « Voir Israël Galván danser ses solitudes, c'était revenir au danser seul-avec que constitue fondamentalement je crois l'art du *baile flamenco* » (*Ibidem*). Je rajouterai pour ma part que le flamenco fait danser la voix sur la corde raide de la solitude, danse funambule sur les ailes du désir et de la mort, au prix des noces de sang entre Réel et Culture.

Car la culture sait imposer ses résistances! Si l'histoire a pu nous confronter, au cours des siècles, aux vetos portés sur les voix au sein des institutions culturelles, artistiques et religieuses, on peut se demander en quoi il pourrait y avoir un interdit au cœur-même de la voix, qui la pousserait à le transgresser. Le Moyen-Age a instauré un *diabolus in musica*. Y aurait-il un *diabolus in voce*, qui serait interdit car lié à une jouissance interdite? Le philosophe Alain Arnaud (1984) nous dit dans *Les hasards de la voix*: « En dessinant le corps qui la reflète, dans lequel elle cherche, trouve et perd son désir, chaque époque construit sa technique, son érotique de la voix ». Chaque pays pourrions-nous rajouter. Plus spécialement l'Andalousie et le chant de ses gitans qui nous rassemble aujourd'hui. Du « gitan », Federico Garcia Lorca écrit dans *Jeu et théorie du duende*: « le gitan est ce qu'il y a de plus élevé, de plus profond, de plus

aristocratique dans mon pays, de plus représentatif de sa manière et ce qui conserve la braise, le sang et l'alphabet de la vérité andalouse universelle (1981, p. 968) ». Pour Yves Roullière (2013, p. 91) « toreros, chanteuses et chanteurs (*cantaores*), danseuses et danseurs (*bailaores*) sont dans le même bouillon de culture, une culture du risque où il y a continuellement péril en la demeure ».

« Péril en la demeure? ». Voilà qui convoque la psychanalyse à se mettre à l'école du Flamenco! Depuis les cinquante dernières années où dans le sillage de Lacan, la psychanalyse s'est saisie de l'objet voix, son inscription entre corps et langage, et aussi entre organique et symbolique est maintenant établie: elle assure la traversée du sujet à l'Autre. Maîtresse de cérémonie du discours, la voix – a-sonore – est donc, pour la psychanalyse, la part du corps qu'il faut consentir à perdre pour formuler une chaîne signifiante. Rythmée par le *fort-da* d'un certain souffle, entravée et pourtant pro-pulsée par les résistances, l'être-pour-la-mort que nous sommes joue avec elle son va-tout d'être parlant.

C'est à la croisée de l'ethnomusicologie et de la psychanalyse, et à la lumière de l'anthropologie psychanalytique, que je convoquerai ici les voix du Flamenco, et ce qu'elles incarnent de façon déchirante des noces de sang entre Réel et Culture, entre réel du corps, lois culturelles et leurs transgressions. L'expression « noces de sang » (Garcia Lorca, 2010, p. 70) vient de l'évocation de la force andalouse que Garcia Lorca (2010)² appelle « Centaure de mort et de haine, qu'est l'Amargo [...] ange de la mort et du désespoir qui garde les portes de l'Andalousie ». C'est également le titre d'une de ses pièces (1981). Alors en quoi consiste « cet art où l'on meurt apparemment chaque soir sur scène », comme l'écrit Yves Roullière (2013, p. 90), et où le chanteur tue sa voix?

Dans son livre *Dire le Chant (les gitans flamencos d'Andalousie)*, Caterina Pasqualino (1998), au terme d'une véritable enquête ethnologique, montre comment, chez les chanteurs gitans d'Andalousie, la voix travaille au corps les danses, les fêtes, les rituels religieux; comment aussi elle travaille au corps le chanteur pour en extirper sa voix jusqu'au dernier souffle. Extraction de l'objet (a) qui laisse le corps pantelant, comme une détumescence de la voix après un cri de jouissance étouffé. Loin d'une

² Dans le « Dialogue d'Amargo », qui figure dans le poème de *Cante jondo*, 1921.

mise en péril de la voix au gré des prouesses lyriques, ou d'un sacrifice vocal au service d'une expression outrancière, il s'agit pour ce peuple imprégné de tradition tauromachique, d'« estampiller » la voix sur la scène du chant. Cette voix « prend aux tripes », dans ces moments où elle « se casse ». Caterina Pasqualino, j'ai travaillé avec elle quelques mois au CNRS dans le laboratoire d'anthropologie où j'étais dans les années 2000, décryptant les interviews qu'elle avait rapportés de son travail de recherche dans la communauté gitane d'Andalousie, et scrutant à l'aide du sonagramme les enregistrements des voix chantées et parlées. J'ai fait se rencontrer Caterina Pasqualino et Michel Poizat peu de temps avant le décès de ce dernier (qui fut mon directeur de thèse sur la voix perdue), rencontre autour de ce « cri pur » « cri pour », qui pour chacun des deux signait un abord particulier de la voix, mais qui finalement, confirmait bien une position structurelle de la voix. Pendant que moi-même je consacrais un chapitre de ma thèse sur « La voix au risque de la perte », au « chant flamenco comme mise à mort de la voix ».

ET LA VOIX S'EST FAITE CHAIR; POUVOIR FÉCONDANT DE LA VOIX

Comme dans beaucoup d'autres ethnies, les gitans attribuent à la voix un pouvoir fécondant, et le ventre animé par le geste vocal est le lieu de croyances quant à la gestation de la voix. Selon eux, si les entrailles des femmes se trouvent dans leur bas-ventre, celles des hommes sont situées dans le haut-ventre où se fabriquent leur semence et leur chant. Les Gitans attribuent des vertus fécondantes au chant, passant ainsi d'un corps à l'autre, porté par le souffle. Les paroles des chants font allusion à ces femmes enceintes décrites comme « remplies de vent » (PASQUALINO, 1998, p. 219). Lorsqu'un *payo* modifie le chant en les appauvrissant, on dit qu'il les a « *châtrés* ». Une certaine Maria raconte que c'était à cause d'une *siguriya* que son mari lui avait chantée, qu'elle était tombée enceinte de son fils Luis.

Pour qu'il y ait voix, il faut qu'il y ait souffle, et ce dernier aussi porte les traces que les croyances ancestrales confèrent à sa présence dans la voix, comme témoignage de la présence de l'esprit divin. « Paul Rozenberg affirme que, pendant des siècles, 'l'esprit ou le souffle ont été conçus comme un *sperme intemporel*,

invisible. Françoise Hérítier rappelle qu'Aristote parle du sperme non comme d'une matière, mais comme d'un éther » (PASQUALINO, 1998, p. 257).

D'autres traditions font état d'une voix venant féconder l'oreille, ou prenant possession d'un être jusqu'ici inanimé ou muet. Le corps des mythes se prête donc à un *Et incarnatus est* au pied de la lettre, se confondant avec la destinée de la voix, prise entre naissance et mort (GILLIE, 2006).

Voix de l'ange Gabriel de l'Annonciation qui fait écrire à Garcia Lorca (2010, p. 34): « L'enfant chante dans le sein / d'Annonciation stupéfaite. / Trois balles d'amande verte / tremblent dans sa voix fluette ».

LE FLAMENCO; LA VOIX DU REPLI

La technique vocale des chanteurs gitans repose sur une gestuelle corporelle, posturale et vocale qui en appelle aux commentaires des chanteurs et du public.

[...] le ton de la confidence adopté par les Gitans est tout à l'opposé des modèles prônés par les *payos*, et tout particulièrement de leurs chants d'opéra ; [...] L'interprète rejette le plus possible l'air de ses poumons et travaille sa voix de manière à la casser. Comparativement au *bel canto*, il tend à obtenir un souffle déficient et un timbre en creux [...]. Chanter assis est une position conforme à l'« esprit flamenco ». Contrairement au chanteur de *bel canto* qui se dresse, la plupart du temps debout, plein d'une fierté, tendant par jeu à l'arrogance, au fur et à mesure de sa performance, *l'interprète gitan se soustrait de la scène : son corps n'est pas en expansion mais en repli* (PASQUALINO, 1998, p.236).

Ces voix des gitans résistent aux voix médiatiques, touristiques, et culturelle, véritables caricatures qui font que certaines de ces techniques se perdent, et que l'intrusion d'un style *paya* dans une prestation attire le mépris, la colère, au mieux les quolibets, et le chanteur est mis au ban du groupe. « Le public amène le flamenco à se prostituer. Maintenant, on veut chanter avec la gorge pour impressionner. Avant, on chantait bien parce qu'on chantait avec l'estomac » (PASQUALINO, 1998, p. 204).

Mais il ne s'agit pas, on s'en doute, que d'une technique parmi d'autres. Le souffle pris pour chanter, le souffle rendu tandis qu'on chante (et on « doit » l'entendre en même temps que le son, ce qui serait un signe de dysphonie chez un chanteur lyrique), le souffle filé sur la dernière note, ... tous ces moments de sonorisation de l'air qui prend le relais de la voix ont une portée symbolique. Entre autres, la dualité

entre les bons esprits qui viennent en aide aux hommes (les *duendes*) et les mauvais esprits générateurs de maladie et de mort (les *mengues*), dualité telle qu'elle s'exprime ailleurs, comme par exemple dans la cosmogonie dogon.

Lors d'une performance de haut niveau, le spectateur finit par avoir l'impression que les sons sortent de la bouche du chanteur sans qu'il ait besoin de respirer. [...] Cette technique de chant vise à une purification. [...] Les Gitans appréhendent tout particulièrement le brusque réflexe d'inspiration qui précède un éternuement ; celui-ci fait absorber de manière incontrôlée une grande quantité d'air et les « mauvais esprits » pourraient profiter de cette occasion pour pénétrer dans leur corps. [...] Si inspirer d'une manière excessive et non contrôlée peut se révéler dangereux, inversement, expirer ne peut être que bénéfique. Les Gitans disent que soupirer profondément fait du bien³ (*alivia mucho*). Il s'agit, bien sûr, d'expulser l'air vicié contenu dans les poumons, mais aussi de se libérer d'une malignité que les Gitans nomment « fatigue » (*fatiga*). Les vieilles personnes, surtout les femmes, expirent presque à chaque phrase. « Il m'est entré une fatigue ! », disent-elles (PASQUALINO, 1998, p. 204).

LES « LALIES » DU FLAMENCO; RETOUR DE LA VOIX AUX BALBUTIEMENTS ET AU SANGLOT

Les chants flamencos sont traversés d'éclairs vocaux jaillis d'une consonne, de cris, d'onomatopées, de balbutiements, d'interjections, parcelles phonétiques dénuées d'intention sémantique. Faisant irruption dans le déroulement musical, ils font déraiper les contours mélodiques ou les brouillent avec des tourbillons mélismatiques. Ces « lalies », qui émanent de cette voix éruptive, détournent l'auditeur de « ce que dit le texte du chant » pour le mettre à l'écoute de ce que dit le chanteur « en plus du chant ». Venant scander le texte avec son chant propre, la voix s'éjecte dans un sursaut qui la brise ; hors-sens (POIZAT, 2001) mais aussi voix hors-sens, elle présente la figure rhétorique de la « tmèse⁴ ». Plutôt que de s'éteindre, elle ouvre une brèche dans la musique, sorte de scotome sonore où s'égare l'auditeur. Plus que des ornements baroques en trompe l'œil⁵, ces voix viennent saturer le chant, selon deux procédés récurrents, surtout dans les *siguiriyas* et les *martinetes*: l'un, le *gangueo*, rappelle le sanglot (Gillie, 2011), et l'autre, le *babeo*, qui consiste dans la répétition d'un *b*,

³ Littéralement: soulagement beaucoup.

⁴ Rappelons qu'une tmèse est une figure microstructurale de rhétorique qui se range dans la famille des tropes. Elle consiste en la séparation des deux éléments d'un mot composé (ou d'une locution), par une suite qui s'y intercale, coupant l'unité signifiante de la chaîne qu'ainsi elle rompt (Gillie, 2012).

⁵ « La voix en trompe l'œil » fut le titre de notre 9^{ème} colloque Voix / Psychanalyse le 13 juin 2018.

quelquefois d'un *p*, évoque le babillage infantin (Pasqualino, 1998, p. 209), autrement dit lalangue. Lorsque, au lieu de commencer le chant avec un seul *ay* continu, le chanteur en prononce plusieurs d'une manière interrompue et cassée, les Gitans le critiquent en disant qu'il « caracole » (PASQUALINO, 1998, p. 209). Tandis que le chanteur gitan déploie les *Ay* dans une vocalise démesurément allongée.

Yves Roullière (2013, p. 90) parle « d'infinies et infatigables variations. *Ay* se prononce comme notre *aïe*, et il s'agit bien de douleur dans les deux langues. Sauf qu'en espagnol, on y reste ou s'y installe, comme l'atteste l'expression *estar en un ay* : demeurer dans un *aïe*, dans un cri ». Avec le cri et le sanglot, la parole et la voix perdent la face dans un rictus glottique, faisant passer le sujet de la douleur du « corps du son au corps du manque » (GRIGNON, 202, p. 247). Ce n'est pas sans nous faire penser à Artaud (1947a) qui écrivait que Van Gogh « s'est tordu à sa gorge ce nœud de sang qui l'a tué ». Le corps-xylophène tel que l'appelle Artaud (1947b) permet de (dé)chiffrer cet entre-deux, entre stigmat corporel et tracé de la voix; tandis que la langue retrouve des possibilités phonatoires oubliées, et ses « jeux de jointures » (ARTAUD, 1938, p. 132).

LE « SON NOIR » DU DUENDE

Le *duende* est un état qui englobe le corps et la voix du chanteur, de même qu'il crée une « ambiance » spéciale d'écoute chez l'auditeur; moment tellement « magique » pour certains, que de la part des intervenants mêmes les mots manquent quand il s'agit de l'explicitier. Le terme de *duende* semble avoir été mis là *comme une connivence d'ordre social pour définir cet espace de jouissance vocale partagée et accessible seulement aux « initiés »*. Son étymologie « *dueño de la casa* » signifie « maître de la maison » (AMSELEM, 2013, p. 94): avec l'ange et la muse, c'est un des trois ressorts de l'inspiration de la douloureuse Andalousie, trilogie qui passe par le sang et par le corps, comme en témoigne Garcia Lorca dans sa conférence de Buenos Aires. Tous les auteurs considèrent le *duende* comme un état de grâce intervenant au cœur des pratiques flamencas. En castillan, *duende* signifie littéralement « lutin, esprit follet », et au pluriel « ensorcellement, envoûtement ». Le *Diccionario de la Real Academia Española* nous donne, en seconde acception du terme *duende*, la

manifestation flamenca d'un « enchantement mystérieux et ineffable. Le *Diccionario ilustrado de términos taurinos* définit lui aussi le *duende* andalou comme un « charme mystérieux et ineffable » (NIETO MANJON, 1987, p. 241).

Au moment le plus paroxystique de ce chant, lorsque la voix s'étrangle oscillant entre cri et silence, le corps est pris comme d'une sorte de convulsion: le chanteur dit « vomir » sa voix, et même « vomir⁶ le sang », (*escupe sangre*), ou encore qu'il « vomit ses tripes » (*escupe hasta las entrañas*). L'effet est tel sur l'auditeur qu'un étrange silence, tendu à l'extrême, s'installe. Au sang noir de la voix, répond le silence, « son noir » (*sonido negro*) comme il est rituellement désigné: *cantus obscurior*, chant obscur disait Cicéron dans son *De Oratori*. « C'est dans de tels moments que « les *duendes* sortent (*los duendes salen*) » (Pasqualino, 1998, p. 248). Les participants ont à ce moment la chair de poule; ils restent cloués sur place et peuvent se mettre à pleurer. Certains affirment que le son émis par le chanteur « descend » en eux « jusqu'aux entrailles » (*hasta las entrañas*) et se disent possédés par une force extérieure. Le *duende*, expression vocale exacerbée poussée à son paroxysme, est une saisie du corps par la voix jusqu'à la transe, donnant à ce flamenco l'aspect d'un cri convulsif qui en fait son emblème. Un étrange *fort-da* s'installe, entre étranglement de la voix jusqu'au cri, et son noir, « silence ondulé » pour Federico Garcia Lorca (1985, p. 133). Pour lui, le *duende* relève d'une inspiration sacrée: c'est un « dire du sang », une « création en acte », une « lutte extrême », une communication avec le Dieu d'un peuple « de contemplateurs de la mort » (Garcia Lorca, 1984, cité par Pasqualio, 1998). Selon Federico Garcia Lorca, à cet instant fulgurant nommé *duende*⁷, il arrive que le chanteur soit frappé en son corps. Pour lui le *duende* est démon intérieur, et il place le flamenco au même niveau que la tragédie grecque, au même titre que Cocteau qui dans *Le testament d'Orphée* utilise la fête flamenca pour exprimer le sens caché de la tragédie grecque. Federico Garcia Lorca⁸ rend éloge au poème du *Cante Jondo*, « chant primitif andalou », et dit de ce *duende*, « chant profond », qu'il est pour l'art ce fluide insaisissable qui lui donne sa saveur, qui est sa racine [...] le *duende* que quelques-uns d'entre nous portent en eux, cet être

⁶ Littéralement: cracher.

⁷ France-Musique, émission du 10 octobre 1998, commentaire de François Nicolas, lors de la deuxième émission d'une série de 12 émissions consacrées à ce que la poésie dit de la musique.

⁸ Entre 1924 et 1927,

mystérieux, mi-diabolique, mi-angélique – les deux à la fois – qui a coutume d’inspirer ceux qui croient en lui⁹ [...] Pour chercher le *duende*, il n’existe ni carte ni ascèse. On sait seulement qu’il brûle le sang comme une pommade d’éclat de verre, qu’il épuise, qu’il rejette toute la douce géométrie apprise... (GARCIA LORCA, 2008).

Pour Yves Roullière (2013, p. 91), le *duende* est un « moment ineffable, aussi rapide que l’éclair, aussi troublant qu’un feu follet, qui, s’il survient, hérissé la peau et fait trembler jusqu’aux os [...] Le perpétuel passage par la douleur a familiarisé son ouïe aux appels du gouffre ». Le poète Federico Garcia Lorca a su parler avec brio de ces voix de flamenco qui exaltent le chant populaire, voix singulières dont le grain rauque, rugueux vient se frotter au texte des paroles de certaines chansons, pour conduire chanteur comme auditeur dans une sorte de transe, d’extase qui vient se diluer dans le silence. Le nom de Federico Garcia Lorca est attaché surtout au *cante jondo*¹⁰, c’est-à-dire « le chant des tréfonds », ou « chant des profondeurs », genre auquel appartient « la *siguirya*, le chant des chants en ce qu’il exprime la solitude de l’homme lui-même. Le premier sens du mot *solitude* en espagnol (*soledad*) exprime le sentiment d’être orphelin, de manquer radicalement d’affection, sens encore très vivant dans son acception portugaise: *saudade* » (ROULLIÈRE, 2013, p. 90-91). Selon lui, dans les bonnes séances flamencas, l’enchaînement suivant – un étranglement de la voix jusqu’au « cri », suivi par un « son noir » – survient à plusieurs reprises.

Derrière ce silence de mort, venant rompre avec le brouhaha de la fête, se tapit une dimension de l’ineffable, de l’indicible touchant à une vérité qui confine au mysticisme; vérité indiscutable que les Gitans nomment *chachipen* et qui ne peut venir que de ceux qui font autorité: les morts.

Les Gitans disent que le mutisme observé par une assemblée d’hommes restés à veiller au cœur de la nuit est l’expression d’une *vérité* qu’ils nomment *chachipen*. [...] Rapprochées de *chachipén*, ces dénominations confèrent à la vérité d’ordre supérieur invoquée par les Gitans à propos du « son noir » le sens d’une vérité d’aïeux; et si la *chachipén* est une vérité indiscutable, elle ne peut que se rapporter à ceux qui, parmi les aïeux, font autorité : les morts (PASQUALINO, 1998, p. 244-245).

⁹ On retrouve également cet éloge dans son recueil *Romancero gitan*.

¹⁰ « Véritable expression de l’Andalousie, riche de ses origines indiennes venues avec les Gitans, des influences arabes et juives, romaines et byzantines » selon Line AMSELEM (2013).

Rendue à ses dernières extrémités, la voix à bout de souffle conduit le chanteur en littoral de l'au-delà.

François Nicolas (1998) commente ainsi ce style vocal: « la *siguriya* commence par un cri terrible. Aucun andalou ne peut se défendre de frissonner en écoutant ce cri [...]: puis la voix s'arrête, pour laisser place à un silence impressionnant et mesuré ». Avant de donner au *duende* l'allure d'une palinodie, comme moment « où l'appel se retourne en un cri vers qui l'expédie ». En cet instant « le cri foudroie qui l'envoie et non plus qui le reçoit, ce lieu d'extase douloureuse où l'adresse convulsivement, se replie sur soi » (Nicolas, 1998). Métaphore à la lettre de la pulsion invocante qui fait retour et nous rappelle ce vers de René Char (1983, p. 372-373) « comme il est beau ton cri qui me donne ton silence ».

Mais de même que la voix s'est brisée, poussée à ses dernières limites, de même il va falloir rompre l'insoutenable de ce silence; la matérialité sonore de la voix, le réel du cri, va alors reprendre ses droits, faisant entendre un timbre particulier, aux accents métalliques (*brancos*). Cette sorte de transfiguration de la voix donne l'impression que le chanteur est littéralement possédé, et qu'il n'appartient plus au domaine de la matérialité; « sa voix est ailleurs ». Les hommes vivent intensément ces moments et viennent à en pleurer d'émotion. « Les Gitans parlent du 'métal de la voix' (*metal de la voz*) qui est comme un 'or provenant du pays des morts'. Qualifier de 'métallique' la voix métamorphosée indique que le chanteur a emprunté la voix d'un défunt. Un tel événement est exceptionnel » (PASQUALINO, 1998, p. 248). Or cette voix métallique est curieusement nommée « l'écho de la voix » (*el eco de la voz*). *Comme si la voix n'était que l'écho du silence?*

LA VOIX « RANCE »; LA DERNIÈRE ESTOCADÉ

Il est tout à fait saisissant de rencontrer, dans bon nombre des descriptions faites de ces chanteurs de flamenco livrés à cette possession par la voix, des images héritées de la tauromachie. C'est un véritable « combat » que mène le chanteur, traversé de tensions paroxystiques, bras tendu et poing crispé, sueurs, cou rentré, sourcils crispés alors qu'il va « *livrer* » ou plutôt « *délivrer* » la voix de sa glotte

contractée sur laquelle les veines saillent. Dès la deuxième partie de la *juerga*, le chanteur entame une lutte au corps à corps avec le chant.

Un interprète se bat : comme le torero, il doit prendre un maximum de risques. Les Gitans [...] disent d'un torero qui travaille très près du taureau et donc s'expose de façon dangereuse, qu'il « chante sur le mode de la *siguirifa* ». En matière de flamenco, cette façon de chanter nécessite de « lâcher tous ses soupirs », au risque de ne pas pouvoir reprendre haleine pour dire le vers suivant, [...] Les Gitans cherchent l'extinction [...]

Une technique nommée le *macho* consiste à forcer la voix sur le dernier vers. S'il est correctement interprété, il produit un étranglement prolongé de la voix évoquant un râle ou une agonie : tandis que le torero tue le taureau, le chanteur « tue » sa voix (Pasqualino, 1998, p. 240).

« La raison de chaque cri est le silence. Le silence est le signal d'une situation limite. Quand le chanteur se sent profondément poussé à *triturer le cri sur l'autel du silence*¹¹, il souligne la fin du voyage cathartique. Il exprime l'unique solution devant l'impossible » (Gonzalez Climent cité par Pasqualino, 1998, p. 240), devant le Réel pourrions-nous rajouter. Cette expression – « triturer le cri sur l'autel du silence » – vient suggérer l'hypothèse d'une scène rituelle de sacrifice. Dans ce sacrifice vocal, véritable orgie totémique de la voix, l'officiant y exécute sa propre voix en travaillant son souffle jusqu'à l'étouffement, le cri marquant d'un dernier soubresaut la mise à mort du son agonisant (PASQUALINO, 1998, p. 241). La dernière estocade.

LA VOIX RANCE; UN RELENT DU SCHOFAR?

C'est ce *culte de la voix enrouée, éraillée, rauque, à fleur de mot et à fleur de silence*, qui a conduit à baptiser cette voix singulière qui caractérise le flamenco, la voix « rance » (la *voz rancia*).

Les hommes âgés ont plus de facilité pour se placer sur ce registre et sont de ce fait considérés comme de meilleurs interprètes potentiels. En plus de la maîtrise due à leur expérience, leurs voix enrouées sont louées : pour qualifier celles-ci, l'adjectif employé est *rancia*, littéralement « rance ». Les jeunes chanteurs, qui ne possèdent pas de manière naturelle ce type de voix, travaillent la leur pour lui faire perdre de sa clarté à l'aide de boissons alcoolisées et [...] de fumée de cigarette. La consommation d'alcool permet de *salir sa voix*. De plus, pour amplifier l'effet produit par le tabac et la boisson, les bons chanteurs affirment qu'ils se « raclent (se déchirent) la

¹¹ C'est nous qui soulignons.

gorge » (*rasgarla garganta*) au point de se faire mal. Il ne s'agit pas de truquer la voix, mais au contraire d'en révéler la vraie nature et d'en faire ressortir toute la couleur (PASQUALINO, 1998, p. 239).

Si les Gitans font de « la voix rance » des chanteurs leur emblème sonore, on peut risquer un rapprochement entre ces voix et la graisse colorée de cochon, animal mythique pour les Gitans. En effet, le cochon est un *trikster*, c'est-à-dire un être ambivalent qui remonte de l'enfer vers les hommes. Le fait de partager la graisse assure le lien entre le monde des vivants et le monde des morts. Et si lors des rituels, l'oreille est introduite dans l'offrande présentée aux défunts pendant la séance de chant, c'est au cas où elle puisse induire une écoute réciproque des chanteurs et des ancêtres.

Une des caractéristiques de cette graisse, c'est qu'elle est également « rance » : et lorsque le plat est consommé avant que les convives ne se séparent, son goût rance est un rappel de la présence des défunts.

Dans cette sorte de *repas totémique*, goûter de la graisse rance, faire entendre la voix rance, ce serait une double convocation des absents dans deux registres où l'oralité est concernée; comparable à l'ingestion de l'hostie et du vin, figurant l'incorporation du corps et du sang du Christ. « Les chanteurs gitans qui consomment le *menudo* s'en trouvent fortifiés parce qu'il incarne le souffle des morts descendus parmi les hommes » (Pasqualino, 1998, 257). Autre version de l'appel du *schofar*¹² qui hante le timbre rauque de la voix, du chant diphonique au *duende*, comme reste de la voix du père de la horde.

Pour Paul-Laurent Assoun (2012) faisant allusion à *Totem et tabou*, le torero, va aller chercher le totem, le faire sortir et c'est vraiment le « mano a mano » avec le père bestialisé. Selon Gérard Pommier (2018) « La voix de l'animal totémique sacrifié à la place du père rappelle à tout homme qu'il entend le cri du crime des temps anciens, et sa culpabilité se réveille. Il s'en souvient, lui qui cria en naissant. Le *shofar* c'est l'agonie du père divin ».

La fréquentation du père mort de *Totem et Tabou* nous a appris qu'une voix mise à mort trouve toujours un autre pour se faire entendre. Le *schofar* en est une figure, comme résurgence de la voix du père, mais aussi appel au père. Voix enrouée de cette commémoration, voix ravalée au moment d'une révélation sidérante, le

¹² Rappelons que l'on trouve ce terme sous plusieurs orthographes; chofar, shofar, schofar.

sanglot comme le balbutiement incarne une condensation de ce triptyque sonore du schofar. Il réunit en un même son l'intériorité (*tekiah*), le gémissement saccadé du déchirement (*chevarim*), et les lamentations adressées à l'Autre divin (*terrouah*).

Dans ce jeu à quitte ou double entre la voix en passe de rupture, et le silence en passe d'être brisé, il existe d'autres moments déconcertants, surtout lors des fêtes gitanes accompagnant les noces. Il arrive effectivement que le chanteur interrompe sa performance, « embrouille les derniers mots, les rend inintelligibles ou les remplace par d'étranges sonorités. Il étouffe sa voix, par exemple. Puis il se lève, ébauche un pas de buleria, et quitte brusquement l'assemblée. Le but est de se rendre imprévisible » (PASQUALINO, 1998, 257).

LE TAUREAU COMME FIGURE DE LA MISE À MORT VOCALE

Lorsqu'ils veulent ridiculiser leurs rivaux payos, les Gitans se lancent dans des critiques acerbes et les taxent de chanter de manière timorée, « avec le nez », disent-ils ; ou encore, de manière plus explicite, « *concanguelo* », mot de calo¹³ qui signifie « avec peur », car celui qui est la proie du trac a la voix traversée par des serrages, des ratés, et ne peut pas chanter.

Au contraire, pour souligner le côté fougueux du chanteur de flamenco, on dit qu'il est un *burti*, terme [...] qui signifie « taureau ». D'un homme plein de vigueur et d'audace, on dit aussi qu'il a la voix *bronca*, qualificatif emprunté au vocabulaire de la tauromachie et que l'on peut traduire par « farouche » ou « sauvage »; plus exactement, on l'emploie pour parler d'un taureau qui cherche à encorner avec force et de façon imprévisible (Pasqualino, 1998, p. 30).

En tauromachie, les plus téméraires comme Curro Romero et Rafael de Paula se laissent frôler le corps *ceñirse* – au moment où le taureau est le plus furieux. Or, appliqué au flamenco, *ceñirse* signifie « amener sa voix à la limite de ses possibilités », jusqu'à risquer une fausse note, en même temps qu'aller au bout de ses capacités physiques (PASQUALINO, 1998, p. 131).

¹³ Langue tzigane d'Espagne.

Lorsque Federico Garcia Lorca décrit la voix d'une chanteuse de Siguiriya, la Niña de los peines, on ne sait plus s'il décrit la voix dans sa plénitude, ou dans son effacement jusqu'au souffle, une voix déchirée entre cri et silence:

[...] un soir, la Niña de los peines jouait avec *sa voix d'ombre, avec sa voix d'étain fondu, avec sa voix couverte*¹⁴ de mousse et l'enroulait à sa chevelure. Soudain elle se leva *comme une folle* pour chanter, sans voix, *sans souffle, sans nuances, la gorge en feu*, mais avec *duende*. Elle avait réussi à jeter bas l'échafaudage de la chanson, pour livrer passage à un démon furieux et dévorant, frère des vents chargés de sable, sous l'empire de qui le public *lacérait* ses habits. La Niña de los peines dû *déchirer sa voix*, car elle se savait écouter de connaisseurs difficiles qui réclamaient une musique pure avec *juste assez de corps pour tenir en l'air*. Elle dut réduire ses moyens, *ses chances de sécurité*; autrement dit elle dut éloigner sa muse, *attendre sans défense*, que le *duende* voulut bien venir engager avec elle le grand *corps à corps*. Mais alors comme elle chanta! *Sa voix ne jouait plus; sa voix à force de douleur et de sincérité, lançait un jet de sang* » (GARCIA LORCA, 1986, p. 415-452)¹⁵.

Peut-on trouver meilleure figure de la mise à mort de la voix, des noces de sang entre Réel et Culture que dans ce qui précède?

CONCLUSION; NOCES DE SANG, NOCES BARBARES?

Ces chants flamencos des Gitans d'Andalousie viennent consonner avec les avancées conceptuelles de la pulsion invocante. Car toute voix cherche son oreille, appelle une oreille comme terre d'asile; que ce soit sur la scène musicale ou sur la scène de l'analyse. L'oreille déplie les brisures et ratés de la voix dolente prise dans l'étau du corps-parlant. Voix hors frontières du corps, hors murailles du langage, elle joue les passe-murailles pour dénicher dans les fissures de la parole et les coursives du corps, l'appel à l'amour et à la mort dont elle se fait l'oracle. Voix entre cuir et chair, entre perception et conscience, elle maintient à fleur de peau la vérité du dire sur le fil du rasoir. Entre rature et parure de la parole, la voix vacille ou s'exhibe dans la rencontre avec le désir de l'Autre, au risque des noces barbares. Ecorchée vive, dans ce corps à corps avec l'autre qui se dérobe, la voix s'incarne, se décharne, se désincarne et travaille au burin l'oreille débordant de surdité et d'hostilité mortifère.

¹⁴ Les passages soulignés en italique le sont par nous.

¹⁵ Cité dans l'émission du 10 octobre 1998, à France-Musique, commentaire de François NICOLAS, lors de la deuxième émission d'une série de 12 émissions consacrées à ce que la poésie dit de la musique

L'analyste qui se met à son écoute tend l'oreille vers cette parole qui oscille entre « hésiter » et « exister », dans le labyrinthe de la langue. Cette oreille de l'analyste, Alain Didier-Weill l'évoquait encore ainsi en juin dernier, quelques mois avant de nous quitter: « j'entends de toi ce dont ta surdité t'a privé ».

Les *lalias* et le *duende*, issus des entrailles du corps, parlent de cette jouissance perdue d'une origine de langue, entre parole et silence. Les *lalias* et le *duende*, c'est ce qui anime la parole de l'analysant qui se risque dans l'arène des signifiants. L'analysant, comme le chanteur de flamenco fait danser la voix sur la corde raide de sa solitude, danse funambule sur les ailes du désir et de la mort. Ses balbutiements, au plus intime du corps font entendre les mots en gestation dans les limbes d'un souffle, dans cet entre-deux morts qui tapisse de sang le lit de noces entre Réel et Culture. « Laissant des traces de sang / Laissant des traces de larmes » (Garcia Lorca, 2003, p. 38-39).

RÉFÉRENCES

AMSELEM, L. « Lorca, poète anti-flamenco », in *Le Flamenco*, S.E.R. Etudes, 2013/7 Tome 419.

ARNAUD, A. *Les hasards de la voix*. Paris: Flammarion, 1984.

ARTAUD, A.. « *Théâtre de la cruauté* », in *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 1938.

ARTAUD, A. Van Gogh, Le suicidé de la société, Paris, K éditeur, 1947a.

ARTAUD, A. Pour en finir avec le jugement de Dieu, Création radiophonique, RTF, 1947b.

ASSOUN, P.-L. « Le désir d'enfant », in *Journées d'étude de l'EPCI*, mai 2012.

CHAR, R. « La chambre dans l'espace », Poèmes des deux années, in *La Parole en archipel*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1983.

DIDI-HUBERMAN, G. *Le danseur des solitudes*. Paris: Editions de Minuit, 2006.

GARCIA LORCA, F. *Précieuse et le vent. Romancero gitan*, traduction et commentaires André Belamich. Barcelone: Folio, 2010.

GARCIA LORCA, F. (1933) *Jeu et théorie du duende*, in *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1981.

GARCIA LORCA, Poème du *cante Jondo*. Paris: La Pléiade, 1985.

GARCÍA LORCA. « Complainte somnambule/Romance Sonámbulo », in *Complaintes gitanes/Romancero gitan*, traduction de Line Amselem. Paris: Allia, 2003.

GARCIA LORCA, F. (1933) *Jeu et théorie du duende*. Paris: Allia, 2008.

GILLIE, C. « La Voix au risque de la Perte ; de l'aphonie à l'(a) phonie ; l'enseignant à corps perdu », thèse de doctorat en anthropologie psychanalytique, Paris 7, 2006.

GILLIE, C. « Sanglot' », in *De l'autre côté de la voix*, sous la dir. de C. Gillie, Actes de la Journée Mondiale de la Voix 2010, Limoges, éditions Solipsy, 2011.

GILLIE, C. « De l'aphonie comme "a" phonie. De la voix perdue comme objet perdu », in *Revue Evolution Psychiatrique*, octobre, 2012.

GRIGNON, O. *Le corps des larmes*, Calman-Levy, 2002.

NICOLAS, F. Émission du 10 octobre 1998, à France-Musique, commentaire de François Nicolas, lors de la deuxième émission d'une série de 12 émissions consacrées à ce que la poésie dit de la musique.

NIETO MANJON, L. *Diccionario ilustrado de terminos taurinos*, Madrid: Edit Espasa Calpe, 1987.

PASQUALINO, C. *Dire le Chant (les gitans flamencos d'Andalousie)*. Paris: CNRS Editions de la maison des sciences de l'homme, 1998.

POIZAT, M. *L'opéra ou le cri de l'ange*. Paris: Métailié, 2001.

POMMIER, G. « Lorsque le taureau fut sacrifié, Juba inventa la musique », in *La voix à double tranchant*, sous la dir. de GILLIE, C., Actes de la Journée Mondiale de la Voix 2017, Limoges, éditions Solipsy, 2018.

ROULLIÈRE, Y. Le chant flamenco : un cri de l'intérieur, in *Le Flamenco*, S.E.R. Etudes, 2013/7 Tome 419.

FLAMENCO, THE BLOOD WEDDING BETWEEN REAL AND CULTURE

ABSTRACT

Flamenco makes the voice dance on the tightrope of solitude, an equilibrist dance on the wings of desire and death. Because the voice animates the body, to the point of trance, until the risk of an abysmal encounter with "mutilated silence" as Garcia Lorca names it: voice reduced to questioning the loss that is inscribed on it. It is in the crossroads of ethnomusicology and psychoanalytic anthropology that the voices of Flamenco are summoned here, for what they embody, in an excruciating way, the blood marriage between Real and Culture, between the real of the body, the cultural laws and their transgressions. The *lalias* and the *duende*, coming from the entrails of the body, speak of this lost *jouissance* of an origin of language, between speech and silence; this is what animates the speech of the faltering analysand who takes the risk in the arena of the significant.

KEYWORDS: *Duende*. Flamenco. *Jouissance*. Invocating Drive. Rancid Voice

LE FLAMENCO, LES NOCES DE SANG ENTRE RÉEL ET CULTURE

RÉSUMÉ

Le flamenco fait danser la voix sur la corde raide de la solitude, danse funambule sur les ailes du désir et de la mort. Car la voix anime le corps, jusqu'à la transe, jusqu'au risque de la rencontre abyssale avec le « silence mutilé » comme le nomme Garcia Lorca : voix réduite à interroger la perte qui s'inscrit en elle. C'est à la croisée de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie psychanalytique, que sont convoquées ici les voix du Flamenco, en ce qu'elles incarnent de façon déchirante des noces de sang entre Réel et Culture, entre réel du corps, lois culturelles et leurs transgressions. Les *lalias* et le *duende*, issus des entrailles du corps, parlent de cette jouissance perdue d'une origine de langue, entre parole et silence ; c'est ce qui anime la parole de l'analysant balbutiant qui se risque dans l'arène des signifiants.

MOTS-CLÉS: *Duende*. Flamenco. Jouissance. Pulsion Invocante. Voix Rance.

RECEBIDO EM 25/05/2021

APROVADO EM 20/06/2021

© 2020 Psicanálise & Barroco em revista

<http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/index>

revista@psicanaliseebarroco.pro.br

Departamento de Fundamentos da Educação – DFE/UNIRIO